REVISTA
NUESTRAMÉRICA

ISSN 0719-3092

Rev. nuestrAmérica, 2016, vol. 4, n.o 7, semestral enero-junio, 15-27
Publicado en PDF http://nuestramerica.cl/ojs/index.php/nuestramerica/article/view/e7834680
Indexado por Redalyc. https://www.redalyc.org/journal/5519/551956486004/551956486004.pdf
Indexado por JSTOR. https://www.jstor.org/stable/48697702
Depositado en Zenodo. https://doi.org/10.5281/zenodo.7834680
Depositado en Internet Archive. https://n2t.net/ark:/13960/s2nzc475bgx

Estética feminista, cuerpos, ideas y representaciones aquí y ahora

Estética feminista, corpos, ideias e representações aqui e agora

Feminist aesthetics, bodies, ideas and representations here and now

Francesca Gargallo Celentani
Feminista autónoma – México

Resumen: Las emociones vitales responden a pulsiones y a construcciones: de género, de clase, de condición social al interno de un sistema racista. Las artes conforman uno de los caminos que pueden emprenderse para llegar a actuar como sujetas libres y el proceso de creación puede liberar nuestros gustos.

Palabras claves: Arte, feminismo, estética, Liberación.

Resumo: As emoções vitais respondem à pulsões e construções: de gênero, de classe, de condição social, por dentro de um sistema racista. As artes correspondem a um caminho que permite atuar como sujeitos livres e o processo de criação pode libertar nossos gostos.

Palavras-chave: Arte; feminismo; estétic; Liberação

Abstract: The vital emotions respond to drives and constructions: gender, class, social condition, within a racist system. The arts correspond to a path that allows us to act as free subjects and the process of creation can free our tastes.

Keywords: Art; feminism; Esthetic; Release



Nada relativo al arte es universal y eterno
Eli Barta

Cuando el movimiento de liberación de las mujeres estalló en la década de 1960, provocando el mayor reacomodo intelectual y político del siglo XX, no todas las mujeres que habían estudiado filosofía y que se declararon activistas feministas dejaron la filosofía por ser lo que la belga Luce Irigaray llamó "el discurso de discursos", eso es, el instrumento de organización de los justificantes ideológicos del pensamiento. En las décadas de 1970 y 1980, algunas filósofas feministas propusieron un pensamiento centrado en los aportes de la diferencia femenina, mientras otras se abocaron a estudiar la masculinización de la racionalidad para poder ejercer su crítica a la construcción del conocimiento y transformar la percepción de la realidad sexuada.

En México, Rosario Castellanos se cuestionó acerca de la creatividad y la educación, Graciela Hierro interpeló la doble moral sexual y su influencia en la construcción de los parámetros de género, Margarita Valdés impugnó la teoría del conocimiento. Actualmente, Ana María Martínez de la Escalera aborda el carácter político y ético de la filosofía que se desprende de la alteridad de las mujeres en la memoria colectiva. Todas se acercaron a posiciones hermenéuticas y a la reflexión sobre las implicaciones de la liberación sexual y los significados de la violencia misógina. Sin embargo, sólo Eli Bartra ha sostenido, profundizado y hecho crecer desde hace 40 años una crítica a la estética, en particular a la construcción de la idea de arte popular, por parte de un mercado del gusto que excluye sistemáticamente a las mujeres y, muy en particular, las mujeres de los pueblos originarios y los sectores populares, del arte culto o arte a secas (Batra 1995; 1998; 2004; 2015; 2015 a; 2015 b).[4]

En Venezuela, desde la década de 1970, las acciones feministas fueron dirigidas a la crítica de la belleza del cuerpo racializado y despersonalizado de las mujeres. Intervenciones jocosas, teatralizadas y llevadas a prácticas del dibujo, el comics y los textos satíricos, apuntaron a la denuncia de los concursos de belleza, los así llamados reinados de mujeres, que obedecen los mandatos de los deseos de los hombres. Por supuesto, había una larga tradición de compositoras populares que, como en Brasil, eran consideradas productoras de buena música. Igualmente, la reflexión sobre la plástica de las mujeres, al no revestir un significado excesivo en la construcción de la identidad nacional en Venezuela, siempre tomó en cuenta la producción de pintoras y dibujantes. Tampoco debe olvidarse que el primer *Bildungsroman* que trazó el proceso de formación de un personaje femenino en Nuestramérica es *Las memorias de mamá Blanca*, de Teresa de la Parra. Teresa de la Parra ya era considerada en Venezuela la mejor escritora de la primera mitad del siglo XX, junto con Rómulo Gallegos. El clima cultural, no popular ni económico, parecía en Venezuela más

[4] Los trabajos de Eli Bartra sobre el arte popular realizado por mujeres son variados y han ido adquiriendo una metodología feminista propiamente de escuela mexicana en la labor docente que realiza en la Universidad Autónoma Metropolitana –Xochimilco.

propicio que en cualquier otro país de Nuestra América, cuando las feministas empezaron a actuar para la resimbolización de la belleza de las mujeres, denunciando desde un principio el carácter racista de la preferencia por las rubias y las mujeres de fenotipo europeo en los reinados de ciudades caribeñas y del interior. El Boletín Lunático del grupo La Conjura, en octubre de 1979, publicó el texto de una tal Ana Magdalena titulado "Una nueva profesión para la juventud femenina que desea triunfar: Prepárese desde pequeña para ser Miss Venezuela, Miss Pantalet, Miss Culo, Miss Mundo, miss Galaxia, miss Intergalaxia, miss Infinito… MISS CULIVERSO" donde sostenía con furia que

> "Ser miss culiverso, tetimundo, cuquizuela, etc., son conquistas tan transcendentales para la mujer, que bien pueden opacar en un diario, el mismo día en que la única graduada Summa Cum Laude en la última graduación del IVIC fue una mujer ¡qué importancia tiene eso!, verdaderamente, las mujeres no pueden figurar, sino así: ideas cortas y pelo largo, como lo quiso Schopenhauer. ¡VIVAN LOS CONCURSOS DE TORPEZA!, lo único que nos queda es pedir concursos de torpeza masculinos, donde en vez de hembras apetitosas para deleite de babosos, se nos presentan a las mujeres, machotes bien buenotes para que nos masturbemos visualmente. Es lo menos que podemos aspirar en esta idiota sociedad masculina." (Magdalena 1979).

1979 era el año del Primer Encuentro Feminista Nacional de Venezuela y en el confluyeron el Movimiento de Liberación de la Mujer, que se había organizado en 1969, el grupo de Cine Miércoles, La Conjura, la Mala Vida, la Liga Feminista de Maracaibo, el Movimiento de Mujeres de Mérida, el Grupo de Teatro de Calle "8 de marzo", el Movimiento hacia la Nueva Mujer, Grupo Persona, Mujeres por la Vida de Lara. Siguiendo una cierta retórica antimperialista y socialista Alba Carosio sostiene que eran grupos de activismo político feminista, interesado particularmente en la consecución de "derechos" (Carosio 2014). En realidad la mezcla de comics, textos irónicos, acciones teatrales y críticas al secuestro de la visibilidad de las producciones de las mujeres revelan una actitud más bien performativa de esos grupos.

La misma reflexión filosófico-política de Alba Carosio se detenía desde entonces en ese cuerpo vital, mirado, asujetado, alegorizado en el momento de su rebelión desde un muy particular feminismo socialista (que le permitió ser aceptada por los gobiernos nacional-progresistas de Chávez y Maduro). La suya resultó una estética feminista perceptiva, que no sólo se centraba en el proceso de creación, sino lo relacionaba con el estallido de una tradición: la del cuerpo de las mujeres para la mirada masculina en medio de la transformación social, viniese desde donde viniese. Revolución y liberación para Carosio van de la mano de la descolonización del placer y de las interpretaciones del deber ser. Por lo tanto, la representación positiva en la pintura, la fotografía, la escena y la literatura por parte de las mujeres implica la reprogramación de su sentimiento corporal (Carossio 2009). La

relación de amistad con la historiadora del arte Carmen Hernández[5] seguramente consolidó su mirada política de la liberación desde el cuerpo concreto.

En Argentina, la filosofía feminista tomó otros rumbos. Diana Maffia se ha dedicado a las características epistémicas de la revolución feminista y el cambio de paradigmas cognoscitivos que implica darle cuerpo a la racionalidad (Hernández 2007). Sus estudios de las mujeres programadas por las ciencias biomédicas y de los esfuerzos para excluirlas del reconocimiento de sus aportes al conocimiento han sido fundamentales (Maffia 2002). María Luisa Femenías ha intentado una lectura epistemológica del multiculturalismo en relación con el feminismo. Y Alejandra Ciriza se aboca a las paradojas de la abstracción del cuerpo real y el derecho a decidir.

Sin embargo, desde el video y la sátira, en un ejercicio práctico de estética performativa, Malena Pichot ha traído a la luz la dimensión oculta de la locura, como sinónimo de genio en los creadores hombres, y de molestia, desquicio, falta de medida en las mujeres. La filósofa y escritora Cecilia Sánchez, quizá por su doble condición desviante de literata y migrante a Chile, se ha hecho preguntas sobre el arte como relación con el mundo, para evitar la dimensión comercial que está adquiriendo la transmisión del saber, convertida en reproducción de conocimientos establecidos, en los sectores blancos y occidentalizados de Nuestramérica. Sánchez reconoce que sobre el conocimiento pesa la acusación de colonialidad cultural, porque oculta tras su neutralidad un dominio de género, de clase revestida de fenotipos colonialistas y de ideologías financieras (Sánchez 2005).

Podría decirse, por lo tanto, que, más allá de pensar la estética en clave de teoría del arte, la estética feminista en Nuestramérica se detiene en el potencial de las emociones provocadas por el encuentro de las mujeres consigo mismas y entre sí. "Con Voz Propia", una colectiva conformada por mujeres fotógrafas maya quichés en Totonicapan a raíz de la masacre de octubre de 2011, sostiene que ser sujetas de la representación en la propia fotografía y no objetos de la mirada del turista o del fotógrafo, implica verse en la propia dignidad. Se trata de una respuesta contundente a la pregunta que subyace en la reflexión estética de las filósofas feministas nuestroamericanas acerca de si es posible verse, reconocerse, más allá de las barreras impuestas por el racismo que se construyó con la invasión de los territorios y el genocidio de las personas que habitaban el continente hace cinco siglos. La exposición que las integrantes de Con Voz Propia organizaron al año de la masacre llevaba por título "Huipil Es", con la intención no sólo de refrendar en sus fotos la relación entre bienestar, gusto y prenda de vestir, sino también de confrontar el mercado del turismo que desconoce los sentidos de las mujeres que urden una historia de resistencia en sus tejidos.

Liberación estética, liberación cultural

Aunque hoy no pueden separarse, la reflexión estética feminista nace del feminismo como movimiento político de emancipación y no de la reflexión paralela, muchas veces llevada a cabo por antropólogas y sociólogas, sobre las marcas que dejan las apreciaciones de origen colonial sobre las mujeres y los pueblos. Está más cercana a la recuperación de las acciones y las apreciaciones de las mujeres que actuaron y opinaron en los siglos pasados, lo que pone en cuestión los supuestos de los estudios de género sobre la sumisión de todas las mujeres, y a las prácticas estéticas contemporáneas que recuperan una larga historia de pequeños actos de rebelión contra las ideas sobre las mujeres que provienen de los espacios de poder, antaño iglesias y estado, hoy academias, centros de investigación científica y organismos no gubernamentales. La estética feminista tiene algo de iconoclasta, pues busca destejer el proceso y desechar el producto de las imágenes estáticas del deber ser y parecer de las mujeres, su perfección para ojos externos, construidos desde el reconocimiento de jerarquías de "belleza" que corresponden a criterios geográficos (personas de territorios colonizadores y de territorios colonizados), de sumisión (personas que no trabajan físicamente y personas que trabajan el campo, la construcción, la reproducción diaria en el ámbito del hogar), de edad y de etiqueta.

La pintora figurativa Sandra del Pilar se pregunta nuevamente en 2016 si es posible ver el cuerpo femenino desde ojos no colonizados por las trampas de las miradas masculinas. De manera que cuando vuelve a retratar el cuerpo, lo asume como suyo y en transformación, se sincera actualizando el cuerpo humano, dándole trazos y trasparencias que despiertan presencias, historias borradas y evocaciones. Comprometida con las temáticas de su tiempo, del Pilar asume temas de la violencia contra las mujeres, desde la memoria de la identificación con las brujas y su genocidio, hasta la violación y la prostitución. En 2012 ganó la Tercera Bienal Pedro Coronel con el cuadro "Las Putas no nacen" con el cual quiso significar como ciertas profesiones nacen de las condiciones de vida pero su definición se convierte en una descalificación de las mujeres. Su colega Talía Yáñez pinta el cuerpo de las mujeres como expresión de lo más contemporáneo a ella misma, como su elemento de cambio en el tiempo, de reconocimiento y denuncia.

Reconocer las miradas y las narrativas de las mujeres implica un largo proceso de liberación de las imposiciones sociales construidas sobre la dicotomización de dos sexos y la superioridad jerárquica de todo lo considerado como masculino, desde la idea de tiempo hasta las manipulaciones de la justicia, desde la normalización de la guerra y la agresividad hasta la representación del propio sexo para el autoconocimiento.

En la sociología de la imagen propuesta por Silvia Rivera Cusicanqui en el libro del mismo nombre,[6] más que en los postulados de la antropología visual, hay prácticas comunes con la estética de la liberación feminista: en la estética feminista se recoge una trayectoria no reconocida por el discurso de discursos, no organizada por la academia masculina, que se construye en grupo y en diálogo, formando comunidades para la investigación y la devolución. Implica una mirada desde nosotras mismas en la realidad en la que nos desenvolvemos, o como dice Rivera Cusicanqui: "*supone una desfamiliarización, una toma de distancia con lo archiconocido, con la inmediatez de la rutina y el hábito*" (Rivera Cusicanqui 2015, 21). En efecto, la sociología de la imagen "*observa aquello en lo que ya de hecho participa; la participación no es un instrumento al servicio de la observación sino su presupuesto, aunque se hace necesario problematizarla en su colonialismo/elitismo inconsciente*" (Rivera Cusicanqui 2015, 21).

Aquellas filósofas feministas que decidieron no renunciar a la senda de la racionalidad en nombre de la liberación del cuerpo y la vida, sino analizar y criticar las formas en que la racionalidad se ha masculinizado, convirtiéndose en un instrumento epistémico de dominio de sexo, clase y discriminación geográfica, identificaron la relación dialéctica entre las ideas feministas para la liberación de las múltiples opresiones que produce la imagen de la masculinidad dominante y el arte feminista.

Visualizaciones, percepciones, narraciones organizan el sentido mismo de la vida, su afán por aprehender el entorno y proyectarse en él. Cada vez que las mujeres reclamaron sus derechos al interior de las sociedades a las que pertenecían, elaboraron estrategias narrativas que no correspondían necesariamente a las de la presentación, desarrollo y conclusión de una historia. Destrezas comunicativas que brotaban de los cantos de nana, los chismes de lavaderos, las cartas a la madre, el darle vuelta a las anécdotas (con-versar, le decíamos en nuestras reflexiones las feministas autónomas) y centrarse en el cuerpo comunicaban las imperceptibles solidaridades para quien domina desde fuera las divisiones de clase en el ámbito doméstico, pero no las controla adentro. Relatos desde la economía de los afectos, divagaciones sobre los rasgos ocultos de la cotidianidad, descripciones de la política de la división sexual de los espacios de toma de decisión, denuncias de las limitaciones en los juegos al aire libre para las niñas y dudas legendarias acerca de la continuidad del capitalismo (cuentos que trastocan los ámbitos públicos y privados del derecho, la política, el deseo, la acción social-comunitaria, la economía del trabajo doméstico) han alimentado desde siempre literaturas femeninas al margen del canon de su época.

La interpretación visual del reacomodo de las narrativas femeninas en el momento de la revolución feminista sacó a escena los cuerpos que desean –y no los de la musa pasiva. La vulva se hipostasió, convirtiéndose en lo que está por debajo de la fuerza política de transformación: cuerpos sostenidos por una matriz que se abre y se cierra a su antojo, rebelde

a la violación, gozosa, propia. El sexo oculto desplegó visualmente su hastío ante los actos de dominación, hilvanó un recuento de agravios y, como las mujeres de Cherán que en 2011 enfrentaron talamontes clandestinos y matones a sueldo para recuperar su dignidad de purépechas, visibilizó una dignidad propia en la fiesta que organizó entre 1974 y 1979 Judy Chicago a la memoria viva de diosas, mujeres, tejedoras, ceramistas, bordadoras, albañilas y carpinteras.[7]

La música de las brujas, que Meri Franco intentó rescatar-rememorar, renació de las cenizas de sus compositoras, esas mujeres que, según el derecho patriarcal, tenían comercio con los demonios y reían destempladamente, lanzaban gritos, pronunciaban sílabas inconexas, salpicaban su hablar con sollozos (Franco 1980, 8).[8]

Las habilidades de esos cuerpos con vulva adquirieron peso económico y artístico: las labores silenciadas e invisibles del trabajo doméstico surgieron a la iconografía del ser en proceso de liberación: tejedoras, costureras, bordadoras, cocineras expusieron sus habilidades. También cantaron canciones de cuna y canciones de trabajo de su composición y evidenciaron sus habilidades en la decoración. Estético, parecían decir, es cualquier trabajo cotidiano, desde el arreglo de la vivienda hasta la creación artística para la denuncia: barrer conlleva una coreografía así como marchar en contra de las esterilizaciones forzadas por motivos de control de la población indeseada por pobre, rural y racializada en los Andes peruanos, la selva guatemalteca, la Sierra Madre mexicana y los hospitales de Los Angeles y París.

Desde mediados de la década de 1970 en el mundo euro-estadounidense se multiplicaron los estudios y las identificaciones positivas de las feministas con personajes históricos colectivos negados por la historiografía hegemónica: brujas, beguinas, pacifistas, predicadoras, revolucionarias. Si la bruja es una mala mujer, lo es porque está consciente de su poder, de su sexualidad, de su derecho a no depender de un hombre o de una institución. Según Silvia Federici, es la hermana, amiga, compañera, hija, madre de los herejes perseguidos por los señores feudales y la iglesia; es decir, es una rebelde, una defensora de las tierras comunales, potencialmente victoriosa y, por ende, reprimida con mucho encono. De ahí que la caza de

---

[7] The Dinner Party de Judy Chicagoes un ícono de los inicios del arte feminista, elaborada entre 1974 y 1979, por más de 200 mujeres que, sin embargo, quedaron en el anonimato. Se trata de una instalación que consiste en una mesa en forma de triángulo equilátero preparada para treinta y nueve comensales, trece a cada lado del triángulo. Cada plato representa una vulva y está dedicado a una mujer, histórica o mitológica, cuyo nombre aparece bordado en su propio mantel. La mesa se alza sobre una superficie amplia de azulejos pulidos en los que aparecen inscritos, en letras doradas, los nombres de otras novecientas noventa y nueve mujeres. Este suelo fue denominado por la propia artista como: the heritage floor (el suelo de la herencia). En palabras de la propia Judy Chicago: "Es un intento de reinterpretar la última cena desde el punto de vista de las personas que han preparado siempre la comida". La obra fue tan alabada como criticada por colectivos feministas que se preguntaban si las mujeres que estaban invitadas al banquete eran más importantes que las que aparecían sin más en "el suelo de la herencia".

[8] La investigación que originó este libro le fue encomendada a Meri Franco por Federico Fellini que requería de música de las brujas para su película *La Cittá delle Donne* (La ciudad de las mujeres).

brujas fuera una guerra contra las mujeres: un intento coordinado de degradarlas, demonizarlas y destruir su poder social (Federici 2010).

Parafraseado a la filósofa mexicana María del Rayo Ramírez Fierro, quien trabaja la relación entre mito y utopía en las dinámicas sociales, históricas y culturales (Ramírez Fierro 2012; 2016), las artistas feministas rescataron los mitos femeninos para construir su horizonte utópico de liberación. Desde sus cuerpos, constituyeron simbólicamente su autoridad en un contexto histórico que querían transformar, no en la historia del arte, sino como sujetos sociales asidos en su presente y en la representación iconográfica y literaria de ese presente.

Una vez iniciado el proceso de liberación no lograron el poder. No estaba en su horizonte político nada que se acercara a la idea de dominio. Las ecofeministas, las feministas anarquistas, las feministas de la diferencia sexual y las feministas autónomas nunca ubicaron su programa político en la racionalidad del dominio: el poder les era indiferente. La actual crítica al concepto de "empoderamiento" de las mujeres postulado por las políticas públicas de equidad de género proviene de las reflexiones sembradas por esas corrientes feministas en la década de 1990.

No obstante, los sujetos feministas son sujetos heterogéneos, con memorias colectivas que hunden sus raíces en diversos sistemas de género y corporalidades concretas, ancianas y jóvenes, lesbianas, heterosexuales y sexualmente no definidas, aceptadas socialmente o descartadas por la mirada dominante al ser reales: gordas, con discapacidades o cicatrices muy visibles, viejas, manchadas, histriónicas, histéricas. Sujetos diferentes de lo deseado por un orden establecido desde fuera y sujetos con diversos grados de sumisión, cuestionadoras de las tradiciones que reproducen en su labor de educadoras y observadoras atentas de las imágenes que deberían remedar y que les llegan de la publicidad, el cine, el internet y la televisión, cuyas imposiciones visuales se han salido del ámbito urbano y académico para invadir las carreteras y los reductos agrícolas.

Por lo general, los diversos sujetos feministas han empezado a encarar su proceso de liberación en un horizonte temporal de crisis de *su* modernidad. En el tiempo que se constituyó después de la invasión de América por parte de algunos países europeos, y que repercutió en la organización del comercio, de las ciudades, de la organización familiar, de la transmisión y creación de los saberes, hubo pueblos y territorios que respondieron de modo paralelo y diferente a la organización colonial, estructurando modernidades paralelas, en parte defensivas, en parte autónomas. De ahí que las crisis de estas modernidades no se hayan dado de la misa forma ni al mismo tiempo, aunque todas resintieron de la historia colonial y capitalista de la modernidad dominante.[9]

[9] En 2008, del 5 al 7 de noviembre, durante el congreso *La Modernidad pluritópica de Nuestra América*, en la sede de Casa Talavera de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, las y los organizadores y ponentes llegamos a formular que el estudio de la Modernidad debe ser abordado siempre desde un enfoque histórico. En Nuestra América, éste revela realidades paralelas que se viven durante el mismo tiempo en lugares y

Las mujeres en sus procesos de liberación se encontraron racializadas por las consecuencias del colonialismo, divididas en mujeres de pueblos originarios, mestizas, negras, blancas, asiáticas, cruzadas por diversas experiencias, con tiempos y necesidades diferentes y viviendo en espacios geográficos distintos, cuando no en conflicto (campo y ciudad capital, pueblo y ciudad; Europa, África, Nuestramérica, Asia, Oceanía; costa, selva, desierto, barrio popular y distrito de alta capacidad económica; rutas de migración; familias mestizas; etcétera).

Desde el estallido de la insatisfacción femenina con la condición a la que las mujeres están predispuestas por una organización del tiempo-espacio de corte masculino dominante, la heterogeneidad de los sujetos feministas ha complejizado la idea del deseo y de la co-existencia con los hombres. Las primeras expresiones de esta complejidad fueron las inmediatas tensiones entre mujeres que enfrentaban la exclusión social en un ámbito de privilegio educativo y laboral y quienes desde condiciones de marginalidad exigían educación, vivienda, seguridad para sí y para sus hijas e hijos. Si bien es la posibilidad misma de la existencia de un diálogo, la heterogeneidad de los sujetos feministas ha dado pie a discursos diferentes, en ocasiones enfrentados, que han generado tanto conceptos como reclamos. ¿Puede una mujer blanca entender el racismo cotidiano que vive una mujer migrante subsahariana? En Nuestramérica, ¿son coloniales las prácticas feministas de las mujeres urbanas cuando pretenden de las mujeres de los pueblos originarios que asuman códigos de conducta que no son propios? ¿El arte feminista qué hace para desdibujar la frontera entre arte de academia y arte popular?

---

condiciones diferentes. Hay una historia moderna para cada América, la dominada, la dependiente, la colonizada, la que está en resistencia, la indígena, criolla, mestiza, de sujetos heterogéneos con rostro y corazón. El Taller de Historia Oral Andina, en Bolivia, discurría por esos mismos años sobre los mercados internos y paralelos, la diversidad de acciones económicas "modernas" en las "repúblicas" de blancos, de indios y de mestizos posteriores a la Independencia. En 1997, en el *Seminario de Historias Alternativas y Fuentes no Escritas*, que se llevó a cabo en La Paz, Silvia Rivera Cusicanqui ya hablaba de una "pluralidad de historias" en Nuestra América: aún al interior de las específicas modernidades nacionales (por ejemplo, la modernidad boliviana) debe identificarse la pluralidad de significados que pueden tener, según los sujetos que la hacen o la sufren, los que las resisten y los que la viven de manera alternativa. Reportado en: Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina, ob.cit*, p.72. Asimismo en su complejo libro *Calibán en cuestión, Aproximaciones teóricas y filosóficas desde nuestra América* (Desde Abajo Ediciones, Bogotá, 2014) David Gómez Arredondo se plantea la urgencia de un diálogo entre las corrientes del giro de-colonial y la teoría pos-colonial, muy en boga en la academia nuestroamericana actual, reconociendo que han revitalizado la investigación sobre la pluralidad de modernidades que conviven en las historias económicas, populares e intelectuales del continente, debido a que son resultado de una colonización heterogénea. Los diversos feminismos americanos, en particular los que se dan desde las experiencias urbanas, académicas y populares, las indígenas y negras, revelan también dinámicas históricas diferentes. En Gargallo, Fracesca, *Feminismos desde el Abya Yala: Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos de nuestra América*, Desde Abajo Ediciones, Bogotá, 2015, propongo una lectura histórica de los feminismos indígenas a partir de otras maneras de enfrentar la historia americana posterior a la invasión colonial.

Arte popular y estética feminista: revertir los sistemas discriminatorios desde la mirada

Eli Bartra ha sostenido en diversas ocasiones que las mujeres y al arte popular tienen una condición similar, ya que están presentes en la vida cotidiana de todos los pueblos, pero "*son casi tan invisibles como devaluados y poco respetados*". (Batra 2015, 22). Además, en varias partes del mundo el arte popular es elaborado por mujeres y ha sido apropiado por los proyectos de estado en los países otrora coloniales para la construcción de su idea de nación. Eso margina sea el valor estético de las obras sea sus productoras, raras veces reconocidas en el universo de *los* artesanos. Según Bartra los elementos femeninos y étnicos del arte popular "*surgen como un susurro apenas audible*" (Batra 2015, 29) a pesar de la creatividad de las mujeres.

Un sustrato de clasismo y racismo subyace en la apreciación del arte popular y en los pocos trabajos sobre arte feminista éste no acaba de disiparse: cuando estudian el texto artístico femenino, no toman en consideración el contexto socio-histórico de producción. Sin embargo, los análisis de los ambientes y habilidades propios del arte popular omiten sistemáticamente que su producción es predominantemente femenina. En este contexto es muy difícil apreciar la posición política de las artistas, aunque los valores de algunas productoras son evidentes, por ejemplo el antiesclavismo y los deseos de superar el racismo de las productoras de colchas afroamericanas del siglo XIX en Estados Unidos (Chouard 2015).

En algunas producciones de arte textil, sin embargo, las propias artistas han manifestado que sus obras implican una resignificación del bordado, del brocado en telares de cintura y de la manufactura de muñecas para la transformación de su lugar en el mundo. A la vez que rescatan una tradición que el mercado les arrebata, la modifican para expresar sentimientos, ideas y gustos colectivos y personales. La relación entre las artistas y las usuarias de su arte resulta muy importante: ponerse el huipil más bello para acudir a un acto público o una ceremonia es para la mayoría de las mujeres mayas un acto performativo de dignidad y riqueza, es decir de no sumisión. Durante el proceso contra el ex dictador de Guatemala Ríos Montt, las sobrevivientes de la masacre del pueblo ixhil se vistieron con esmero para ir a testificar los crímenes que el ejército cometió en su contra. La belleza de las prendas expresaba su determinación y fuerza.

Las artistas kunas (o cunas, dependiendo de las grafías) pertenecen a un pueblo chibchense, matrilocal y que venera la menstruación. Las y los kunas han logrado su autonomía del gobierno panameño en la década de 1950, pero en Colombia viven en condiciones de peligro debido a la ubicación geopolítica de su territorio, muy codiciado por las rutas de la narcodelincuencia. Las molas que producen son muy conocidas en el mercado de las artesanías por la complejidad de su costura y por la variedad de sus figuras. Los temas que originalmente representaban las molas eran el laberinto coralino que subyace a las islas caríbicas donde residen y la geometría bisu-bisu, es decir de dos caras o de imágenes simétricas. Las artistas kunas comparten la creencia que los seres humanos, los animales y la

vegetación están interconectados gracias a una red de caminos complejos, tanto evidentes como de esencia oculta.

Las molas son obra de costura y de dibujo que se realizan superponiendo varias capas de tela, por lo general ocho como las capas del mundo, y cuyos motivos y fondo cambian según lo que quiere representarse. Los temas son tan variados como la realidad que se percibe y el placer de elaborar piezas muy expresivas y complejas habla de una apreciación estética del propio quehacer. El cuidado en las puntadas y dobleces, la ausencia de cortes en la tela y los ángulos variables y constantes de las orillas llevan a las artistas a estados de abstracción profunda durante semanas o meses (Lyn Salvador 2015).[10] Como muchas artistas que trabajan en colectivo, las kunas no tienden a figurar personalmente y no proporcionan con facilidad su nombre, lo cual debido al individualismo de la historia del arte vuelve aún más difícil su reconocimiento como artistas.

Individualismo del arte, masculinidad del genio creador, competitividad y negación de los aportes del arte popular han sido abordados por las estudiosas del arte feminista Araceli Barbosa y Julia Antivilo. Según Barbosa el discurso visual que cuestiona los valores de género de la cultura dominante cuestiona a la vez todas sus expresiones (Barbosa 2001). De hecho, "*involucra otra forma de ver las imágenes a partir de la construcción de una nueva mirada en el arte*" (Barbosa 2008, 26). Según Antivilo, esta mirada es capaz de incluir "otros sistemas discriminatorios"; por ejemplo, recae sobre el arte popular. Desde esta perspectiva, la estética para la liberación formaría parte de "una conciencia feminista que identifica en la opresión no sólo las problemáticas que nos aquejan a las mujeres, sino que incorpora situaciones que van en desmedro del trabajo de los hombres, la violencia y abusos contra las niñas y los niños, la denuncia de la violencia del género femenino y de la lucha del movimiento LGTBI; también han sido parte de las causas de los pueblos originarios y la lucha contra el capitalismo que nos afectan a todas y todos" (Antivilo 2015, 14).

Como repite enfáticamente la artista y arteterapeuta andaluza María Antonia Hidalgo, es imposible creerle a una feminista que no actúa desde una estética del respeto y, por ejemplo, regatea sobre el precio de una obra producida por una artista popular o desprecia la compañía de una mujer de otra clase social o grado académico.[11]

---

[10] Mari Lyn Salvador sostiene que las cunas poseen un "*sistema estético de su cultura que está vinculado con su visión particular del mundo*…". Mujeres y hombres se dividen las esferas de la creación cultural, a las mujeres les corresponden las artes visuales y a los hombres las verbales (poesía, canto), para que el equilibrio entre mujeres y hombres cunas nunca entre en conflicto (Lyn Salvador 2015, 75-103).

[11] Como lo reiteró durante el conversatorio que sostuvo con las alumnas y alumnos del Seminario de Estética Feminista que coordino en el Centro Vlady de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, el 27 de septiembre de 2016.

Referencias

Antivilo, Julia. 2015. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldía. Arte feminista latinoamericano*. Bogotá: Desde Abajo Ediciones.

Barbosa, Araceli. 2001. "El discurso de género en las artes visuales, una nueva expresión de la cultura feminista", *La Triple Jornada*, suplemento feminista de *La Jornada*, México, 3 de junio de 2001, http://www.jornada.unam.mx/2001/03/06/31araceli.htm

________. 2008. *Arte feminista en los 80 en México. Una perspectiva de género*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Bartra, Eli. 1995. *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*. Barcelona: Icaria.

________ (comp.). 1998. *Debates en torno a una metodología feminista*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

________. 2004. (comp.). *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*. México: PUEG-UNAM.

________. 2015. "Apuntes sobre feminismo y arte popular". En Bartra y Huacuz (coord.). *Mujeres, feminismo y arte popular*. México: UAM-Xochimilco.

________. 2015 a. *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*. México: UAM.

________. 2015 b. "Reflexiones metodológicas situadas en torno a los procesos de investigación". En *Actas de las IV Jornadas Internas del CIMeCS (Centro Interdisciplinario de Metodologías en Ciencias Sociales)*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Carossio, Alba. 2009. *Feminismo latinoamericano: imperativo ético para la emancipación*. Buenos Aires: CLACSO.

________. 2014. "Crónicas de la Araña". En Carosio et. al. *La Araña Feminista opina.* Tinta Violeta: 14-33.

Chouard, Geraldine. 2015. "Formas, tendencias y valores del Patchwork afroamericano de los Estados Unidos de Norteamérica (siglos XVIII-XXI)". En Bartra y Huacuz. 2015: 43-57.

Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Hernández, Carmen. 2007. *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino.* Caracas: Monteávila Editores.

Maffía, Diana. 2002. "Crítica Feminista á Ciência". En Alcântara Costa y Bacellar Sardenberg. *Feminismo, Ciência e Tecnologia.* Salvador: Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher Facultade de Filosofia e Ciências Humanas/Universidade Federal de Bahía.

Franco lao, Meri. 1980. *Música bruja. La mujer en la música*. Barcelona: Icaria Editorial.

Lyn salvador, Mari. 2004. "Las mujeres cuna y sus artes: Molas, significados y mercados". En Bartra. *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, 75-103. México UNAM-PUEG.

Magdalena, Ana. 1979. "Una nueva profesión para la juventud femenina que desea triunfar, Prepárese desde pequeña para ser Miss Venezuela, Miss pantaleta, Mi Culo, Miss Mundo, miss galaxia, miss intergalaxia, miss infinito… MISS CULIVERSO". *Una Mujer Cualquiera.* Boletín Lunático del Grupo La Conjura (4), Caracas, octubre de 1979 En el blog Ideas feministas de Nuestra América. Consultado el 27-10-2016 https://ideasfem.wordpress.com/textos/i/i12/,

Ramírez Fierro, María del Rayo. 2012. *Utopología desde Nuestra América.* Bogotá: Desde Abajo.

________. 2016. Mito, historia y filosofía. Una relación filosófica a propósito del sujeto heterogéneo andino nuestroamericano. Tesis de doctorado en filosofía, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Rivera cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Sánchez, María Cecilia. 2005. *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Santiago: Cuarto Propio/Universidad Arcis.